genç sinema

DEVRİMCİ SİNEMA DERGİSİ



ÇİRKİN ARES/ARTUN YERES

SAYI 4 OCAK 1969 1 LİRA

genç sinema'dan

Genç Sinema dergisi, «bıyık altından gülen» garip tavırlıların inancını yıkarak, dördüncü sayısı ile de karşınızda.
Genç sinemacılar için sadece bir **«yetişme ortamı»** olan devrimci Genç Sinema dergisi üçüncü sayısı ile kamuoyunda ve basında kendinden söz ettirmeğe başladı. Bugün, dergi kadrosunu oluşturan kısa filimcilerin yapıtları, özellikle devrimci kuruluşlar tarafından gösteri için istenmektedir.
Genç sinemacılar, gün geçtikçe eylemlerini kat-kat yoğunlaştıracaklarından ve seslerini, eylemlerini, devrimciliklerini susturmak, yoketmek için karşılarına dikilecek olan gerici, tutucu ve statüko'cuların güçleri orantısında savaşlarını daha bir tutkuyla, daha bir sevgiyle ve daha bir sertlikle sürdüreceklerinden emindirler. Gerçek devrimci tavır budur Genç Sinemacılar için.
Genç Sinema dergisi ilk sayısından beri tekrarladığı **«bağımsızlık»** ve **«açıklık»** ilkelerini bir kez daha belirtmekte yarar görür. «Bağımsızlık» konusunda Genç Sinemacılar, bunu her şeyden önce, bir **«yaşama sorunu»**nun devrimci temel ilkesi olarak düşünüyorlar. «Açıklık» konusunda ise, Genç Sinemacılar, içe kapanık bir topluluk olma düşüncesinin tam tersine, Bildiri'lerinin ilkelerini benimseyen bütün öncü, özgür devrimci, bağımsız sinemacılara açıktır ve bu ilkelerini de her sayıda bir «ÇAĞRI» olarak tekrarlayacaklardır.
Genç Sinema dergisi, Türk sinemasının sadece siyasal ve sanatsal yönleriyle incelenmesinin bir «bütünün» incelenmesine yetemeyeceği şuurunda, **«Yeşilçam olayı»**nı aynı zamanda ekonomik, sosyolojik ve hukukî yönleriyle de araştırmaya kararlı. Bu sayısında, bu konuda ilk yazı olarak **Yorgo Bozis**'in bir ekonomik araştırmasını sunuyor okurlarına.

Kapak : Genç yönetmen **Artun Yeres**'in **«Çirkin Ares»** adlı kısa filiminden.

GENÇ SİNEMA. Aylık sinema dergisi. Sahibi ve sorumlu yazı işleri yönetmeni Ömer Pekmez. Yönetim yeri : Sıracevizler Sokak No: 108/1 Daire 7 Şişli - İstanbul. Abonesi : bir yıllık 12 lira, iki yıllık 20 lira. Dizgi ve baskı Gün Matbaası. (Baskı Tarihi : 2. 1. 1969)

sayılamalara göre türk sinemasının ekonomik durumu

YORGO BOZİS

■

Geçmişin araştırılması, geleceğe yanaşmanın en önemli aracıdır. Genç Sinema, eyleminin yolunu çizmek ve sinemada amaçladığı devrimi hazırlamak ve çabuklaştırmak için Türk sinemasının bugünkü ve tarihsel durumunu araştırmak, incelemek ve açıklamak görevini bir an önce yerine getirmek zorundadır. 1960 yıllarına kadar Türkiye'de sinema araştırıcılığı diye birşey var olmaması, bu görevi çok güç ancak bir o kadar da kaçınılmaz yapmaktadır.

Bu görevin küçücük bir parçasını üstlenen aşağıdaki yazımda kuşkusuz bir takım eksiklik ve yanlışlıklar vardır. Ama «yol almak, ilerlemek istersek, yanlış bir adım atmak, yanlış yapmak tehlikesini göze almalıyız». Gerçekte bu yazı, eksiklerinin tamamlanması ve yanlışlıklarının düzeltilmesi ile bütünlenecektir .

......

Türkiye'de sinema bugüne kadar, sınırdaki başarılı veya başarısız çıkışlar dışında, bir kültür olayı olarak değil, tecimsel bir uğraş olarak süregelmiştir. Kısacası, sinema bir para kazanma aracı olmuştur. Bu temel gerçek, daha üç-dört yıl öncesine kadar, filim yapımcıları, işletmecileri, getirticileri, yönetmenleri, oyuncuları vb. tarafından, açıkgöz geçinmenin yarattığı onurla apaçık açıklanır, sinemada sanattan söz edenlere bir tuhaf bakılırdı. Ve ancak halkın gitgide bilinçlenmesi iledir ki, bu sömürü düzeni kendini maskeleme çabasına yeni-yeni girişmiştir.

Bu nedenle, Türk sinemasını daha çok ekonomik bir olay olarak kabullenmek, yapısını ve işleyişini ekonomik yönlerden incelemek gerekmektedir. Ayrıca, hangi üretim tarzı sisteminde olursa olsun, sinemanın her zaman bir ekonomik olay, bir endüstri kolu olması niteliği de, Türk sinemasının ekonomik açıdan enine-boyuna araştırılmasını gerektirir.

Ekonomi bilimi değindiği sorunları irdelerken ve doğru çözüm yollarını araştırırken en geniş çapta sayılama (istatistik) dan yararlanır. Sayılama, ekonominin bir gözüdür denebilir. Bundan ötürü, Türk sineması üzerine yeterli sayılamalar ve soruşturmalar yapılmadan, özellikle ekonomik yapısı

için doğru yargılara ve olumlu sonuçlara ulaşmak olanaksızdır. Bu güne kadar, bu yönde yapılan çalışmaların bildiğim kadarını tarayarak, Türkiye'de sinema ile ilgili, I sayılı tablodaki sayıları derleyebildim.

TABLO - I -

Yıl	Yerli Film Sayısı (1)	Yabancı Film Sayısı (2)	Toplam Film Sayısı	İstanbul Vilâyetinde (3) Sinema sayısı	Seyirci sayısı
1917-28	12	...	...	...	...
1929	1	...	...	30	2.486.300
1930	0	...	...	34	2.595.200
1931	1	...	...	32	2.632.700
1932	2	...	...	32	2.522.000
1933	4	...	...	31	2.881.000
1934	2	...	...	31	3.057.300
1935	1	...	...	33	3.417.100
1936	0	...	...	39	3.834.100
1937	1	...	...	38	4.369.400
1938	1	...	...	38	5.152.400
1939	3	...	...	37	6.899.500
1940	5	...	...	39	8.188.000
1941	1	...	...	39	8.171.400
1942	4	...	...	31	6.570.100
1943	2	...	...	34	7.527.700
1944	1	...	...	42	10.174.000
1945	4	...	...	43	10.251.000
1946	4	...	...	46	9.339.000
1947	11	...	...	51	9.093.000
1948	16	...	...	61	10.292.000
1949	19	...	...	70	13.079.000
1950	23	229 (5)	252	92	11.822.000
1951	31	201	232	93	12.268.000
1952	50	240	290	109	14.315.000
1953	52	308	360	111	15.372.000
1954	51	323	374	120	20.615.000
1955	57	324	381	135	21.350.000
1956	49	317	366	121	23.500.000
1957	63	424	487	138	25.684.000
1958	95	253	348	164	28.123.600
1959	95	246	341	170	25.161.000
1960	95	212	307	183	25.246.000
1961	97	472	569	180	25.190.000

1962	123	330	453	186	31.500.000
1963	132	317	449	191	41.218.000
1964	156	315	471	222	38.961.000
1965	196	351	547	247	41.627.000
1966	229	453	682	270	50.542.000
1967	211 (4)	...	...	275	50.603.000

Bu sayıların değerlendirilmesine geçmeden önce, bunlar için bazı açıklamalar gerekmektedir.

a) Yerli ve yabancı filim sayıları, her yılın 1 Ocak-31 Aralık tarihleri arasında gösterme belgesi alan konulu, uzun filimleri gösterir. (1967'deki sayı gerçek yıllık filim yapımını gösterir.) Gösterileri bir yıl sonrasına kalan filimler bilinmemektedir.

b) İstanbul Belediyesinin sayılamalarında, kapalı-açık sinema ile yerli-yabancı film seyircisi ayrımları yoktur. Bu ayrım 1966 ve 1967 yıllarında yapılmıştır.

c) 1950'den önce gösterilen yabancı filimler şimdilik bilinmemektedir.

d) İstanbul dışında, bugün bile, Türkiye'nin hiçbir yerinde seyirci sayılamaları yapılmamaktadır. İster istemez, yaklaşık olarak, yabancı filimlerin % 60, yerli filmlerin % 40 gelirini sağlayan İstanbul seyircisini ölçü alacağız.

......

Seyirci sayısının sürekli olarak artması iki nedene bağlıdır. Bunların en önemlisi, sinemanın en ucuz oyalanma ve eğlenme aracı olmasıdır. İkinci neden, sanıldığı kadar etkin olmayan sürekli nüfus artışıdır. II sayılı tabloda görüldüğü gibi, son 40 yılda İstanbul'un nüfusu 2,7 katına yükselirken, sinema seyircisi 20.4 kat artmıştır.

TABLO - II -

Yıl	İstanbul Nüfusu	Zincirleme Gösterge	İst. Seyircisi	Zincirleme Gösterge	Seyirci/Nüfus Oranı
1927	690.857	100.0	2.486.300 (1929)	100.0	3.60
1935	741.148	107.3	3.417.100	137.4	4.61
1940	793.749	114.9	8.188.000	329.3	10.32
1945	860.558	124.6	10.251.000	412.3	11.91
1950	983.041	142.3	11.822.000	475.5	12.03
1955	1.268.771	183.7	21.350.000	858.7	16.83
1960	1.466.535	212.3	25.246.000	1015.4	17.21
1965	1.750.642	253.4	41.627.000	1674.3	23.78
1967	1.890.000 (Yakl.)	273.6	50.603.000	2035.3	26.83

Ortalama olarak, İstanbulluların iki haftada bir sinemaya gittikleri anlaşılıyor. Oranlamaya sinema çağı dışındakileri de katarsak, bir kişinin 11 veya 12 günde bir sinemaya gittiği söylenebilir. Bu konuda İstanbul, Ankara ve İzmir kentlerinde yapılan bir soruşturmada alınan sonuçlar hemen-hemen yukarda-

ki sayı ile birdir.. (6)

Bu üç kentte, durum, yapımcılar yönünden, sevindiricidir. Yaklaşık olarak, 3.5 milyon kişi 80 milyon bilet kestirmektedir. Ancak, Türkiye'nin geri kalan kesimlerinde durum nedir? Toplam yıllık seyircisini, en iyimser bir tahminle, 120 milyon olarak kabullenirsek, geriye kalan 28.5 milyon nüfusa 40 milyon bilet düşmektedir. Yılda 1.5 bilet ortalaması, yapımcılar yönünden ne kadar üzücü ise, bugün için, sinemanın geniş halk kitlelerine ulaşamaması ve etkili olamaması, o kadar sevindirici sayılabilir. (N. Özön, 1966 yılı için 90 milyon sayısını veriyor.)

Türkiye'de her nekadar uzun filim yapımına 1917'de başlanılmışsa da, 1950 yılına kadar, 33 yılda ancak 93 filim yapılmıştır. Ortalama yıllık yapımı 3 filimi aşmayan bir sinema, endüstri sayılamıyacağına göre, Türk sinemasının ekonomik durumunu incelerken, yola 1950 yılından çıkmak doğru olacaktır. Aslında, 1950 öncesi Türk sineması her yönü ile, ancak arkeolojik bir önem taşır.

TABLO - III -

Yıl	Seyirci / Film Oranı
1950	46.910
1951	52.880
1952	49.360
1953	42.700
1954	55.120
1955	56.040
1956	64.210
1957	52.740
1958	80.810
1959	73.790
1960	82.230
1961	44.270
1962	69.540
1963	91.800
1964	82.710
1965	76.100
1966	74.110

TABLO - IV -

Yıl	Seyirci / Salon Oranı
1950	128.500
1951	131.910
1952	131.330
1953	138.490
1954	171.790
1955	158.150
1956	194.210
1957	186.120
1958	171.490
1959	148.010
1960	137.960
1961	139.940
1962	169.350
1963	215.800
1964	175.500
1965	168.530
1966	187.190
1967	184.010

Tablo III'de film başına düşen seyirci sayısı görülmektedir. Eldeki sayılamaların yetersizliği, yerli ve yabancı filimleri bir arada incelememizi zorluyor. Ve ilk gözlemimiz şu oluyor: Seyirci sayısı büyük bir hızla çoğalırken, filim başına düşen seyirci sayısı yıllardır yerinde sayıyor. Örneğin 1960'a göre, 1966'da seyirci sayısı iki kat artarken, filim başına düşen seyirci sayısı gerilemiştir.

1960'da Seyirci sayısı : 25.246.000

Seyirci / Filim Oranı : 82.230 iken
1966'da Seyirci sayısı : 50.542.000
Seyirci/Filim Oranı: 74:110 olmuştur,
Bunun tek nedeni, aynı dönemde, filim sayısının iki kattan fazla bir artış göstermesi olabilir. Netekim de öyle olmuştur.

Yıl	Yerli Filim	Yabancı Filim	Toplam Filim
1960	95	212	307
1966	229	453	682

Öte yanda, aynı dönemde, sinema bilet fiyatları değişmemiş, filim yapım giderleri en azından % 30 artmıştır. Böylelikle, son birkaç yıldır Türk sinemasının hızla sürüklendiği ekonomik açımızın temel nedeni ortaya çıkmıştır. «Giderler artarken gelirler azalmıştır.»

Yerli ve yabancı filimleri bir arada incelememiz daha sağlam çıkarsamaları engelliyor. 1966 ve 1967 yıllarına ait bilgileri, şimdilik, bir kıyaslama için yetersizdirler.

TABLO - V - (3)

	1966	1967
	—	—
Kapalı sinema, yerli filim seyirci sayısı:	20.403.000	20.419.000
Açık sinema, yerli filim seyirci sayısı :	7.579.000	7.602.000
Toplam yerli filim seyirci sayısı :	27.982.000	28.021,000
Yerli Filim sayısı :	229	211
Filim başına düşen seyirci sayısı :	122.190	132.800
....		
Kapalı salon yabancı filim seyirci sayısı:	16.860.000	16.869.000
Açık sinema, yabancı film seyirci sayısı:	5.700.000	5.713.000
Toplam yabancı filim seyirsi sayısı :	22.560.000	22.582.000
Yabancı filim sayısı :	453	...
Filim başına düşen seyirci sayısı :	49.850	...

V sayılı tablodan, seyircilerin % 55,4'ününün yerli, % 44,6'nın yabancı filimleri izlediği anlaşılıyor. (1966 ve 1967 yüzdeleri aynıdır). Yalnız bu orantıyı daha önceki yıllara yaymak sakıncalı olur.

IV sayılı tablodaki sayılar, sinema salonu veya bahçesi işletmeciliği ile ilgilidir. Bahçe sinemaları ile salon sinemaları arasındaki çok büyük yatırım ayrımlı, bu sayılardan da yararlanmamızı engelliyor. Son 40 yılda İstanbul'da seyirci 20,4 kat artarken, sinema sayısı 9,2 kat artmıştır. Buna karşın, salon başına düşen seyirci sayısında son on yıldır göze çarpan değişiklikler olmamıştır. Özellikle salon işletmeciliği, büyük yatırımlar gerektirdiğinden ve başka iş sahalarına göre oldukça düşük gelir sağladığından, sinema seyircisinin artışından daha yavaş bir hızla gelişmektedir. Bahçe sinemaları ise tersine hızla çoğalmaktadırlar.

......

Ayrıca, Türk sinemasını ekonomik bir olay olarak, Türkiye'nin genel ekonomisi içinde incelemek gerekir. Türk sineması bu yönde, kısaca, şu temel özetlikleri gösterir:

1 — **Bir endüstri olarak çok geniş**

ÇEŞİTLEME

MUTLU PARKAN

Son günlerde bazı devrimci çevrelerde dikkatlerin Genç Sinema üzerine yönelmesiyle beraber, yine bu çevrelerde özellikle Genç Sinema yapıtları üzerinde yanlış yargılara varıldığı göze çarpıyor. Bu çevrelerde, yapılmış veya yapılacak filimlerin devrimciliği üzerine tartışmalara giriliyor, devrimci bazı olayları, örneğin işçi hareketlerini, öğrenci boykotlarını yansıtan filimlerin devrimci, bunların dışında kalan bazı sorunlara eğilen filimlerin devrimci olmadığı savları ileri sürülüyor.

Oysa önemli olanın, olaylara bir bakış olduğu unutuluyor. Eğer sinemacı ele aldığı konuya yeni bir bakış, devrimci bir perspektif getirmiyorsa, konunun veya olayın devrimci nitelikleri ne

---

tir. Yirmi yaşını yeni-yeni doldurmaktadır. 1950'den öncesi, bir endüstri çalışması sayılamaz.

2 — **Bir endüstri olarak çok dar bir bütçe ile çalışmaktadır.** 1966 yılında ortalama filim yapım giderlerini 250.000 lira kabul edersek, o yıl yapılan 229 filimin tüm yapım giderleri 57 milyon lira tutar. Oysa aynı yıl; gazete, kitap, dergi, broşür üretimi 112 milyon, camdan ev eşyası üretimi 99 milyon, seramik malları üretimi 101 milyon, karo-fayans üretimi 57 milyon, madenî eşya üretimi 1740 milyon, radyo alıcıları üretimi 180 milyon T. L. olmuştur. (7).

3 — **Dışarıya en çok bağımlı endüstl koludur.** Ham maddesinin yüzde yüzünü, makinalarının yüzde seksenini dışardan getirmek zorunda olan sinema endüstrisi, seyirciyi de, yabancı fi- yabancı filimlerle paylaşmak zorundadır.

4 — **Türkiyenin dış ödemeler dengesine ağır bir yüktür.** Sinema için her yıl ödenen döviz bilinmemekle beraber, oldukça yüklü olduğu söylenebilir.

Bu temel özellikleri gösteren Türk sinema endüstrisi «az gelişmiş bir ülkenin, çok az gelişmiş bir endüstrisi» niteliğindedir. Ve Türkiyenin ekonomik yapısında köklü dönüşümler olmadıkça, bugünkü durumdan kurtulamayacağını bilimsel bir gerçektir. Ancak, dünü ve bügünü bilmeden yarına varılamaz, bunu unutmayalım.

(1) **Türk Sinema Kronolojisi,** Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968

(2) **Sinema Filmleri Sansürü,** Dr. Özkan Tikveş, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1968

(3) a. 1960'a kadar : **İstanbul Şehri İstatistik Yıllıkları,** 1-13, İstanbul Belediyesi Yayınları.

b. 1960 sonrası : **İstanbul Belediyesi Eğlence Bürosu Sayılamaları** (Yayınlanmamış.)

(4) 1967'de Çevrilen Türk Filimleri Listesi, Agâh Özgüç, **Yeni Sinema Dergisi,** Sayı 15, 1968.

(5) Türk Sinema Kronolojisi.

(6) «Sinema ve Seyirci,» Jak Şalom, **Yeni Sinema Dergisi,** sayı 5, 1967.

(7) **1968 Yılı Programı,** Devlet Plânlama Teşkilâtı, Ankara 1967.

kadar yoğun olursa olsun, o filim devrimci olmaktan uzak düşebilir. Öte yandan hiç bir devrimci niteliği olmayan bazı olayları sinemacı, devrimci bir bakışla yorumlayabilir, buradafilimin devrimci olmadığı konusunda bir tartışmaya girmenin yersizliği açıkça ortaya çıkar.

Onat Kutlar'ın belirttiği gibi, insan içiçe çemberler biçimindeki 'evrensel', 'ulusal' ve 'kişisel' bağlamların içinde aynı zamanda yaşamaktadır. Ve burada sorun sanatçının en iç çemberde yaptığı seçmeyle ilgilidir. Sanatçının kişisel seçmeleri devrimcilik olduğu zaman, 'ulusallık' ve 'evrensellik' çemberleri de buna bağlı olarak bir anlam kazanırlar.

'Devrimci olmayan bir sanatçının sanatı da devrimci olamaz'.

Gelelim çok daha önemli bir soruna ve dönelim Genç Sinema'nın I. sayısına. Bildirinin 5. maddesi «Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat eserlerine yansıyışındaki her türlü bağnazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı eserini özgür bir biçimde yaratır» der.

Genç Sinemacı kişisel seçmesini yapmıştır, yani devrimcidir. Bu bir anlamda bağlanmadır ve bunun dışındaki her türlü bağlanma onun sanatsal yaratmasına indirilecek bir darbe olabilir. Onun devrimci kişiliği ve sanatsal yaratmasıyla ortaya koyacağı yapıtların her türlü dogmatizm ve bağnazlıktan uzak kalması için özgür olması şarttır.

Son olarak büyük Kültür İhtilâlinin lideri Mao'nun bir sözünü hatırlayalım ve bitirelim. «Sanatsal nitelikleri eksik olan sanat yapıtları politik açıdan ne kadar ilerici olurlarsa olsunlar güçten yoksundurlar».

küçük bir bakış

MEHMET GÖNENÇ

Savaşanlar hiç de birbirlerine benzemiyorlar. Ufak tefek çekik gözlü Vietnam'lı Sorbon'u işgal eden uzun, ince yapılı Fransız gencine hiç de benzemiyor. Ve damgayı vuruyorlar hemen: bu savaş şunun için de, şu savaş bilmem bunun için. Ve peygamberler tekkesi (kapitalist-!-dünya) eleştirici yaftalar çıkarıyor: özgürlük, insancıllık...

Sonuç : Fransız genci bir yere kadar haklı-özgürlük istiyor. Fakat Vietnamlı : kandırılmış bir çekik gözlü Asyalı; kurtarmak lâzım o zavallı (!) Asyalı'yı komünizm hastalığından.

Birşey artık açık seçik ortada.. herkes savaşıyor. Çağımız savaş çağı. Ve savaşın uzantıları : «Yeni Dalga», «Brezilya Yeni Sineması», «Genç Çek Sineması»... Hepsi de ilk bakışta değişik görünürde.

Kanmayın görüntülere. Heryerde savaş varsa heryerde mutlak haksızlık, mutlak bir eziklik ve de mutlak bir sömürü olayı vardır. İnanmıyor musunuz? Yaşayın da görün. Sizin önemsiz vücudunuz belki yaşayamaz ama devrim sonrası o mutlu çağda çocuklarınız bilecekler ki bugünki evrensel savaşın tek yönü insanın, yani insana karşı gereksiz varlığı olan insan sanılarının artık hiç de aldatıcı olmayan köhne durumuna karşı tarihi bir özgüllüktür. İşte o kadar. Bunu böyle bilesiniz.

ÖZ ELEŞTİRİ

GENÇ SİNEMA'DA 1 no. lu durak mutlu parkan'ın 66'sı

TANJU AKERSON

■

Son birkaç yıldır yoğunlaşan amatör kısa film çalışmalarının geleceğe doğru çizilen umut ve inanç dolu evriminde, henüz harcanan çabaların gelecek için bir birikimden öteye geçmediği deneme evresinde bence üzerinde en çok durulması, incelenmesi, araştırılması gereken film, Mutlu Parkan'ın «66»sı.. Bunun nedeni de Parkan'ın filminin sinema dili olarak emekleme evresinde olan bir amatör sinema düzenini aşmış, geleceğin sinemasına ilk adımı atmış görünmesi! Kesinlikle önesürebilirim ki, «66» kendi yapısı içersinde «bütün olarak» bir amatör sinemacıdan beklenmeyen ölçüde herşeyi yerliyerinde bir sinema diline sahip! Yanlış anlaşılmasın, «66» sinema dili yönünden kusursuz diye iyi filmdir demek istemiyorum. Herhangi bir amerikan ya da avrupa filmi de sinema dili yönünden kusursuzdur. Yabancı filmlerin eleştirisinde kullanılan ölçüt, sinema dilinin olup olmaması değildir. Kulanılan dilin iyiliği kötülüğü, öz-biçim bağlantısı, fikri yapısı üzerinde durulur bu filmlerin. Zaten Yeşilçam filmleriyle yabancı filmleri eleştirirken içine düşülen ölçüt kargaşası bu yüzden doğmaktadır: bir yabancı film için kötü derken kastettiğimiz fikri yapısının olumsuzluğu, öz-biçim bağlantısındaki aksaklık, sinema dilinin kötülüğüdür. Oysa bir Yeşilçam filmi için iyi derken kastettiğimiz fikri yapısındaki çıkış noktasının olumluluğu, sinemacının tutumundaki iyi niyet, filimde parça parça (hiçbir zaman bütün olarak değil) sinema dili yönünden başarılı bölümlerin yer almasıdır. Kötü dediğimiz yabancı filmle iyi dediğimiz Yeşilçam filmini yanyana getirdiğimizde Yeşilçam filminin uluslararası sinemanın evrensel ölçülerinin altında kaldığı görülür, verdiğimiz yargıların nesne (objektif) değil, öznel (subjektif) nitelik taşıdığı ortaya çıkar. Çünkü kötü dediğimiz yabancı filmin iyi ya da kötü bir sinema dili vardır, iyi dediğimiz Yeşilçam filminin herşeyden önce sinema dili yoktur (ya da bu dil henüz gelişme halindedir). Bu durumun neden oluştuğu üzerine yazılacak yazı ayrı bir

yazıdır. Ben burada yalnızca Parkan'ın filmi ile ilgili bir «olgu»yu belirtmek istiyorum.

Kendi yapısı içersinde «bütün olarak» bir amatör sinemacıdan beklenmeyecek ölçüde herşeyi yerli yerinde bir sinema diline sahip bir film demiştik «66» için. Şimdi bundan ne kastettiğimizi açıklayalım: sinema dilinin ögelerinin yani bu dili meydana getiren unsurların: görüntü, montaj, dramatik yapı ses ve oyun tek tek sanatsal «gerekliliği» (■)ölçüsünde hakları verilirken (yani herşeyi yerli yerinde bir sinema dili) aynı zamanda bu ögeler birbirlerini tamamlayıcı bir uyum içinde içiçe giriyorlar (yani bir «bütün olarak» ortaya çıkıyorlar). Ve bu «bütün olarak» ortaya çıkma olayı filmin öz- biçim bağlantısı üzerine inşa ediliyor (yani kendi yapısı içersinde oluşuyor.) Filmin çözümlenmesine başlarken önce özünü, içeriğini ve içeriği çerçeveleyen şematik yapısını ele alalım;

Mutlu Parkan insanın iki ayrı alandaki saptırılmış boşalımını (atyarışı ve kendi kendini tatmin) bir yabancılaşma örneği olarak anlatmak amacını gütmüş. Bunun için de günlük hayattan bir kesit, daha doğrusu aynı anda yaşanılan belirli iki zaman parçası almış: atyarışı seyreden genç ile kendi kendini tatmin eden gencin boşalım anlarının öncesi, boşalımları ve boşalımlarının bitişi. Parkan'ın günlük hayattan aldığı kesit olay olarak toplumsal bir boyut taşımaktadır: Cinsel bunalım ve stadlarda, boks maçlarında, boğa güreşlerinde, at yarışlarında boşaltılan bastırılmış, saptırılmış sosyal bir bilince kanalize edilmesine engel olunmuş içgüdüler, sosyal dengesizliğin, yoksulluğun doğurduğu patlamalar! Parkan'ın belirttiğimiz bu toplumsal boyutlu kesiti bize filmi yoluyla anlatırken takındığı tavır «çözümleyici», değil salt «gözlemcidir». Gözlemci oluşunun nedeni çalışmasının filmografik yapısından ileri gelmektedir. Belirli iki zaman parçasını paralel bir gelişim içinde birbirine bağlarken doğrudan doğruya iki ayrı yönde gelişen olayların dış görünüşünün birbiri ile çatışmasından doğan gerilim (bu gerilim ses ögesi olan özgün bir müzik parçası ile güçlendirilmektedir) üzerine inşa etmiştir filmini Parkan. Böylesine dış etkiler üzerine kurulu yapı içersinde Parkan'ın bir çözümlemeye gitmesi imkânsızdır, başka bir deyişle filmin «kendi yapısı»na ters düşer. Eğer Parkan böyle bir yola gitseydi, bu bir zorlama, eğritilik olur, filmi de birşeye benzemezdi (Toplumcu film çevirme iddiasındaki Yeşilçam sinemacılarının ilericilik, devrimcilik yapıyoruz diye sık sık düştükleri bir yanılgıdır bu!) Mutlu Parkan'ın filiminin içeriğini biri at yarışına giderek öbürü odasında duvara yapıştırılmış fotoğraflara bakıp kendi kendini tatmin ederek boşalan iki gencin birbirine paralel gelişen yaşantıları meydana getirmektedir. Kısa filim «ideal bir içerik sayılabilir bu. Parkan bu içeriği paralel gelişimli bir şematik yapıya oturturken iki gencin durumlarını, anlatım birimlerini büyükten küçüğe ufaltarak birbirine bağlamaktadır. İki gencin durumu önce sekanslar halinde birbirine bağlanmakta, olay gelişip ortak bir noktada birleşmeğe doğru yönetldikçe plân-sekanslarla birbirine eklenmektedir. Öz-biçim bağlantısı yönünden yerinde bir grafik izlemektedir bu bağlantı şekli! Boşalımın gelişme ve gerçekleş-

me temposuna uygun bir şematik yapı kurduğu söylenebilir Parkan'ın. «66» da şematik yapı doğrudan dramatik yapı haline dönüşmekte, başka bir deyişle şematik yapı dramatik yapı ile özdeşleşmektedir. Fransız yeni-dalga akımının başlıca özelliği ile karşılaşıyoruz burada. Yeni-dalga'cılar filimlerinde özellikle öylesine bir şematik yapı kurmaktadırlar ki, dramatik yapının kurulması bir yerde seyirciye kalmaktadır. Karı-koca-sevgili üçgenini işleyen bir Antonioni ile bir Truffaut'u düşünün. Antonioni'nin neden-sonuç ilişkilerini en ince ayrıntılarına kadar hesaplayıp ortaya koyduğu olay zincirini Truffaut salt görüntü dizisi olarak sıralar).

Mutlu Parkan'ın kullandığı sinema dili «biçim» olarak yeni-dalga akımına yatkındır. İç ve dış mekânlara bakış, plâstik malzemenin değerlendirilişi, çerçeveleme, kamera hareketleri plân bağlantıları bu akımın özelliklerini taşımaktadır. Yeni-dalga'nın anlatım biçimi ülkelerindeki yozlaşmış, gerici sinemaya karşı çıkan Üçüncü Dünya sinemacıları için «Yeni Sinema» yaratma olayında çokluk bir başlangıç noktası olmaktadır. Bu noktayı öncelikle Lâtin Amerika «yeni sinemacı»ları belirtmişlerdir. Bu bakımdan Parkan'ın anlatım biçimi olarak yeni-dalga özellikleri taşıması olağan görülebilir (ya da sinema çalışmalarının deneme evresinde bir başlangıç noktası olarak kalma şartıyla olumlu da karşılanabilir). «66»nın görüntüleri çerçeveyi dolduran malzemenin ton farklarının düzenlenişi yönünden kusursuzdur (Türk sinemasında az görülen bir özellik). Ama görüntülerin asıl gücü, kişiyi mekân içinde filmin özüne uygun biçimde değerlendirmesinden doğmaktadır. Örneğin, At yarışı meraklısı gencin hipodromda bulunduğunu gösteren bahis tablosu önündeki alttan alınmış geniş plân durumu en kestirme yoldan belirtmektedir). Görüntüler ritm yönünden «profesyonel» diyebileceğimiz nitelikle kare şaşmayan plân bağlantıları ile birbiri ardına sıralanmakta, güçlü bir bütün meydana getirmektedirler. Montajın gerek plân bağlantısı gerek edition (kurgu) olarak şaşırtıcı başarısı bir bakıma filmin şematik yapısının sağlamlığından ileri gelmektedir. Montajın başarısındaki bir başka nokta da ses ögesinin ayrıcalığıdır. Ayrıcalığı derken kastettiğim, ses ögesi olarak kullanılan müzik parçasının, görüntülerin müziğin temposuna uydurulduğu şeklinde bir izlenim uyandıracak kadar başlıbaşına bir sinematografik boyut sahibi oluşudur (Ben Türk sinemasında bu nitelikte ses ögesinin kullanılışını görmedim). Ve ses ögesi görüntülerle bu niteliğine dayanarak bir uyum kurmakta, anlatımı güçlendirmektedir. «66» ın oyuncuları özellikle yakın-plân çekimlerinde (montajın ustalığı dışında) son derece güçlü bir oyun vermektedirler (Türk sinemasında olmayan birşey!)

Mutlu Parkan'ın «66» adlı filminin «Genç Sinema» olayı içindeki yeri, sinema dilinin «yetkinliği» açısından önemlidir. Vardığı durak, «Genç Sinema»nın henüz birkaç yıllık kısa film çalışması sonucu içinde bulunduğu durumun emperyalizmin etkisiyle yozlaşmış Yeşilçam piyasasının ne kadar ötesinde olduğunu, karşılaştırıldığında bırakın sanatçı haysiyeti, fikri tutarlılık gibi hususları, her şeyden önce sinema

ELEŞTİRMELER

uçuruma sürüklenen otomobil

VEYSEL ATAYMAN

■

Kapitalist düzenin en kârlı yatırım alanlarından biri sayılan sinema endüstrisi bir yandan tecimsel kaygularla gerçekle ilişiği olmayan kişilikler, hikâyeler üretip, beyaz perdeden seyirciye göz kırparken kendi ideolojisini yaygın ve diri tutmak çabası içindeki emperyalist ülkelerin dağıtım tekelleri, sanatın bu en etkin biçiminden yararlanmayı en geldiğince deniyorlar.

Anglo-Amerikan empęryalizminin yeni dünyadaki yapım merkezi Hollywood, Mc. Carthy yasalarının denetimi altına girip izleyeceği yolu açıkça saptamış, Lâtin Amerika'dan kalkıp Asya üzerinden Japon adalarına uzanan bir eksende, Amerikan çıkarlarına ters gelen atılımlar yapan ülkelerin insanları «İkinci çamurdan insan» olarak tanıtılmaya çalışılmıştır. Faşist Amerikanizmin beyin yıkama dalgası beyazperdede kahraman U. S. Çavuşuna önüne gelen tepeye bayrak diktiredursun, Asya'nın uzak bir köşesinde Vietnam'ın yurtsever direnişine çarpan Amerikan efsanesi bir kez daha su yüzüne çıkmıştır.

Azgelişmiş ülke sinemacısı emperyalizm propagandasını yetersiz bulmuş olacak ki «Biz kendi ülkemizde sizden daha iyi beyin yıkarız» tutumu içinde yaygın bir aşağılık duygusu ile kıv-

---

sanatı olarak taşıdığı su götürmez üstünlüğü apaçık göstermektedir.

Dileğimiz Mutlu Parkan'ın «yetkin» sinema dilini yalnızca gözlemci değil «çözümleyici» olarak da kullanmasıdır. Genç Sinema'nın devrimci niteliği, genç sinemacıların toplumlarına «çözümleyici» bir açıdan bakıp bu yönde filmler çevirmeleriyle güçlenecektir.

(■) «Sanatsal Gereklilik» demekteki amacım, her hangi bir sanat yapıtını meydana getiren ögelerin böyle bir yapıtın ortaya çıkması için en azından sahip olmaları gereken niteliği belirtmektir. Örneğin resmin resim olabilmesi için rengin, ışığın, v.b. kendi normları içinde belirli bir düzeye erişmeleri zorunluluğu.

ranmakta olan kişisinin, ileri kapitalist ülke insanını kendinden güçlü görme bahtsızlığına uğrayıp kendinden olmayan kahramanları avuçları patlarcasına alkışlaması, kötü yaşantısının günahını kendine yüklenmesi karşısında gerçekçi, ulusal kavramları ardına sığınıp, popülist bir tutumla kişiye bütün çıkış yollarını kapatmaktadır.

Sinemamızın önemli yapımcısı Lütfi Ö. Akad, izm'lerin mekanik deviminime kendini kaptırmamış, yerli sinemamızın genel değerlendirme çizgisi dışında kalan bir yönetmen «Kader Böyle İstedi» ile ortaya sınıf çatışması üzerine kurulmuş bir aşk öyküsü atmak istiyor. Ancak, sınıf yapısına eğilişi, getirdiği çözüm yahut çözümsüzlük üzerinde durulmaya değer bir özelliktedir.

Akad'ın ele aldığı, Türk sinemasının daha evvel defalarca değindiği bir konu. Zengin bir ailenin kızı N. şoför A. ile tanışır, sevişirler. Para tutkusu içindeki baba kızını zengin tüccara nişanlayınca, kız şoföre kaçar, nişanlısının ısrarla ardlarından gelmesi sonucu şoförle birlikte ölümü seçerler.

Dikkatle izlediğimiz bir biçim denemesini farkediyoruz en başta. İki ayrı sınıfın temsilcisi, şoför ve üniversiteli kız, farklı sınıf yapıları gereğince (ancak filim bunu alt yapısal yönden temellendiremiyor) çıkışı olmayan bir yoldadırlar. «Birleşmeli» söz konusu olamaz, sadece düşte gerçekleşebilir bu. Kanımca bu nedenle lirizmin klâsik çerçeveleme yasalarına uygun plânlarla şoför ve kız düşsel bir ortama taşınılmak istenmiş. Bu sahnelerde şoför kişiliği üstüne bir takım boyutlar kazanıyor. Okumamış olduğunu filimin başında duyduğumuz şoför A.'nın «... nasıl anlatayım, beklenmedik bir anda oldu herşey, beklenmedik bir şekilde, bir rüyadan uyanırcasına,... bir sürü şey demek istiyorum, nasıl diyeyim, konuşmasını mı unuttum, yoksa içimi dökecek yeterli kelime mi yok... bana öylesine uzaktın, öylesine erişilmez, yalnız demek istedim ki, korktum. Korktum, bırakmaz mısın, bırakmaz mısın pişman olmaz mısın, beni yıkıp gitmez misin?» tümcelerinde geçen düş kelimesinin sayısız tekrarı ve entellektüel bir şairi kıskandıracak başarısı, bu düşsel ortamı bize varsaydıracak olgular. Yoksa Akad'ın toplumsal bir gerçeğe bu şekilde sırt çevirmesi olgusu kalıyor geriye.

Duygusuz oturmamış bir denemenin sonucu yapılması istenileni (yanılmıyorsam) anlayamayan halk, sınıfsal bir gerçeğin çarpıtılmasına tanıklık ediyor, kendini tutamıyarak «şair mi oldun ulan» feryadını basıyor, ancak kendi sınıf temsilcisinin burjuva aydını karşısındaki başarısını (kıza lâf yetiştirişi ve kalbini kazanışı) şaşkınlık dolu bir mutlulukla karşılıyor. Tutmayan bir biçimin kötü etkisi bu.

Ortada iki sınıf var. Kız, zengin ailesi, nişanlısı ve onlarla çekişen şoför A. Ancak çatışma hiçbir şekilde sınıfsal boyutlar kazanamadığı gibi giderek varoluşçu bir çatışmaya dönüşüyor, dramatik yapının oturtulmaya çalıştığı sınıf çatışması, sınıfların hiçbir işlevi olmayan nicesel özellikler kazanmasiyle ortadan kalkıyor. Aslında tehlikeli olan sınıf gerçeklerinin çarpıtılıp sahte bir değer duygusunun ortaya atılması, alt yapısal bir çatışmanın yadsınarak,

çözümlemede varoluşçu bir yönteme başvurulmasıdır. Şoförün «okumadık ama böylesi daha iyi» tümcesi bilimsel bir geçerliliği olmadığı gibi toplum çıkarları açısından da zararlı bir öğüttür. «Zenginlerin, fakirlerde olan içtenliği, sıcaklığı yok...» biçimindeki tümce de hiçbir toplumbilimde yeri olmayan asılsız bir sav olmaktan ileri gidemez. Ancak, fakire kötü bir fakir tesellisi veriliyor varoluşçu yönden. Oysa yadsınması gereken burjuva sınıfının tek tek insanı değil, onun alt yapısal düzenidir.

Bu alt yapısal ilişkiler filim boyunca ortaya konmazken, varoluşçu çözümleme denemeleri birbirini kovalıyor, uzaktan uzağa duyulan bir şarkı da : «Artık başka çare yok/senden bana fayda yok/ikimiz de anladık/bu işin sonu yok» feryadıyla, belli bir ümitsizliği dile getirmekte, karşı çıkışların her türlüsünün neye varacağını önceden söyler adeta.

Şoför ve sevgilisi şarkının özüne uygun bir biçimde arabayı uçuruma sürerlerken üst yapısal çatışmanın sonunda, halk şeytanla bir tuttuğu zengin tüccarın eline geçmeme yiğitliğini gösteren şoförün varoluşçu dramını yaşlı gözlerle izler.

Biz, başkaldırma bir yana, filimin başında şekil olarak vargözüken sınıf olayının üst yapısal çözümlemelerle ortadan kalkışını, alt yapısal bir çatışmanın üst yapısal boyutlar kazanmasını hayretle izledik, hepsi bu.

öz eleştiri
türk sinemasının ekonomik durumu
eleştirmeler
halka çıkmak
çeşitleme



MUTLU PARKAN"66,,